PINACOTECA DE LOS GENIOS

32

El Greco

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia: año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay: año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

El Greco

Monografía por ANA PALLUCCHINI

Traducción por JESÚS LÓPEZ PACHECO

El juicio del siglo XX, por JULIO E. PAYRÓ

PINACOTECA DE LOS GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

ANA PALLUCCHINI

El Greco

Domínicos Theotocópulos (o Theotocópuli, en la forma que el mismo artista adoptó en Italia), quien desde su establecimiento en Toledo fue conocido, sobre todo, por el apelativo de El Greco (grafía mixta de italiano y español), aunque todavía hoy rodeado de una aureola mítica; bien por los hechos de su vida, bien por el mundo singular de imágenes de que fue creador, no es ya una figura tan legendaria como pareció serlo a los redescubridores modernos de su genio, artistas y literatos que anticiparon la paciente revisión de su arte hecha por la crítica. En la actualidad, gracias a las investigaciones de estudiosos de diversos países, podemos contar con algunos datos seguros sobre su vida, que vienen a complementar las escasas fuentes de la época del pintor. Es seguro su nacimiento en 1541, en la isla de Creta, dominio veneciano desde el siglo XIII; segura es, asimismo, su presencia en Venecia, en la escuela de Ticiano, antes de 1570. Sus relaciones en dicha ciudad fueron acaso fáciles porque su hermano Manussio, quien después se reunió con él en Toledo (donde murió en 1604), era inspector de aduanas de la Serenísima República en Candía. Hasta 1962 no se descubrió (Mertzios) un documento por el que sabemos que el 6 de junio de 1566, "Maistro Ménegos Theotocópulos γγουχαφος *(pintor)" firmó un acta como testigo en Candía. Este documento, aunque no excluye la posibilidad de anteriores viajes a Venecia, refuerza la hipótesis de una formación en el ambiente artístico cretense, que en aquella época no era tan atrasado como se creyó alguna vez, sino que, por el contrario, constituía el punto de encuentro de motivos y fórmulas iconográficas occidentales (grabados de carácter "manierista") con el estilo fundamental bizantino; en consecuencia, parece verosímil la partida definitiva del Greco para Venecia, ya hábil pintor de tipo "madonero", después del 1566, año de la muerte de su padre, y, por tanto, la identificación de Theotocópulos con ese "Greco de mucha valía, discípulo mío", que Ticiano señalaba, en el 1567, a Felipe II; en fin, resulta normal un discipulado de dos o tres años con Ticiano, antes de la partida para Roma en el 1570, documentado por la carta de Julio Clovio, pintor miniaturista, que estaba, en Roma, al servicio del Cardenal Grimani, y que recomendó al Cardenal Farnesio "al joven candiota discípulo de Ticiano" como pintor excelente. El período romano del Greco, que no debió durar mucho, a juzgar por el intenso retorno al estilo veneciano de sus últimas obras italianas, está ilustrado por el relato del médico Julio Mancini (escrito entre 1614 y 1630). Faltan documentos del período veneciano, entre otras razones por el hecho de que, como católico que era, el Greco no entró en la floreciente comunidad griega ortodoxa de Venecia, que llevaba registros de sus feligreses, pero el análisis estilístico de sus obras de entonces aboga por una vuelta a la Ciudad de la Laguna, donde debió permanecer hasta 1576, partiendo de allí en ese año, acaso para escapar a la peste que ocasionó la muerte de Ticiano, para trasladarse a España. Se puede pensar, razonablemente, que se sintiera atraído a la península ibérica por la esperanza de trabajar en la decoración del Escorial, comenzado poco antes, o por la amistad que lo ligaba a algunos altos prelados españoles residentes en Roma y amigos del bibliotecario del los Farnesio, Fulvio Orsini, concretamente Don Pedro Chacón y Don Luis de Castilla, quien fue después ejecutor testamentario del pintor, en 1614, y cuyo hermano, Don Diego, se ocupaba de la construcción de la iglesia toledana de Santo Domingo el Antiguo.*

Con toda seguridad, en 1577, el Greco se encontraba en Toledo, donde había una notable colectividad griega, y recibió en esa ciudad importantes encargos, como el conjunto de obras para Santo Domingo el Antiguo y el Expolio *de la Catedral. En Toledo se desarrollarán desde entonces su vida y su actividad, aunque recibía encargos de otras regiones de España y de la Corte, (por ejemplo el* San Mauricio *del Escorial, en 1580). En este período documentos seguros se refieren a algunas obras importantes (1586:* El entierro del Conde de Orgaz*; 1596: obras para el colegio de Doña María de Aragón en Madrid; 1603/5: decoración de la iglesia de Illescas, etc.). Pero pocas, confusas y a menudo contradictorias siguen siendo las noticias sobre su vida privada: se ignora por qué no se casó con Doña Jerónima de las Cuevas, amada y fiel compañera de su vida, de la que tuvo a su hijo Jorge Manuel (como resulta del testamento del pintor y también de una declaración de sus sobrinas María y Claudia); y no se puede definir con seguridad si su situación económica era desahogada o no, es decir, si su producción copiosa y en serie estaba determinada, más o menos, por las necesidades materiales, por la técnica tradicional de los talleres bizantinos o por las pobres compensaciones que recibía (están documentados largos procesos con algunos clientes). Indudablemente, tenía una vasta residencia en el noble y venido a menos palacio del Marqués de Villena, que le servía también de taller, y en el que trabajaban con el Greco su hijo Jorge Manuel y numerosos ayudantes; el mobiliario no era ni muy abundante ni muy rico, pero había en la casa muchas telas grandes de alto costo y un copioso repertorio, en lienzos de formato pequeño, de todas las creaciones del pintor, evidentemente útil como modelo para posibles réplicas (Pacheco). Allí murió el Greco el 7 de abril de 1614, y su cuerpo fue depositado en el sepulcro que había comprado en Santo Domingo el Antiguo. La huella de sus restos, trasladados por su hijo (1619) al convento de San Torcuato, se perdió en época imprecisa.*

1

"Su genio excepcional lo admirarán, no lo imitarán, las edades futuras."

(Fray HORTENSIO PARAVICINO)

Examinando los datos biográficos del Greco, se observa que el período veneciano del gran artista es el menos documentado de su vida, pero es, precisamente, este período el que más contó en su formación pictórica. El examen de algunas obras fundamentales podrá ilustrar la singular aventura de este bizantino, que llega a Venecia con el ansia de conocer directamente un mundo de formas entrevisto a través de las pálidas transcripciones grabadas que pudo ver en su nativa Creta; completa en Roma su iniciación en el mundo europeo occidental, adquiere conciencia de los ideales del mismo y capacidad técnica para representarlos; con ese bagaje abandona Italia para encerrarse en un ambiente pictórico triste y neutro, pero espiritualmente rico y profundo, y allí realizar una concepción particular suya, en la que su repulsa del naturalismo renacentista se va colmando, poco a poco, de ancestrales recuerdos y de visiones de gran espiritualidad. Es necesario relacionar al Greco con la práctica artesanal de los talleres bizantinos; evidente es la analogía de técnica y temática, más bien estandarizadas, por las que el inicial Greco "madonero" se convertirá después en España en el Greco "cristero". Pero, mientras un gran número de artesanos, entre Creta y Venecia, desarrolla diligentemente un trabajo análogo, aplicando a menudo las dos técnicas, veneciana y bizantina, el Greco, con su altísima genialidad y su potencia poética, infunde nuevo vigor a las fórmulas. Si la crítica está trabajando todavía para separar las primeras obras de influencia bizantina del Greco, de otros productos similares, hay un grupo, no menos estilísticamente compacto, de obras italianas del artista, que no se puede discutir; en algunas de estas obras existe, incluso, la firma "mano de Domenico"; de otras, está documentada la procedencia del fondo Farnesio y de la colección de Fulvio Orsini. Citemos las principales: políptico de 6 partes, Módena, Galería Estense (firmado); *Adoración de los pastores,* identificada por un grabado de Cornelio Cort de 1567, Frederikssund, Museo Willumsen; *Adoración de los pastores,* Kettering, colección del Duque de Buccleuch (el "modelo" sobre tabla se encuentra en París, en la

2

1 - Tríptico - Módena, Galería Estense.

2 - Dibujo que reproduce "El Día", de Miguel Ángel - Munich, Colecciones Gráficas del Estado.

3 - San Juan Evangelista - Madrid, Biblioteca Nacional.

3

colección Broglio); *Vista del monte Sinaí,* que estuvo en Budapest, colección Hatvany (procedente de la colección Orsini); *Retrato de Julio Clovio,* Nápoles, Museo de Capodimonte (procedente de la colección Orsini, firmado); *Piedad,* Nueva York, Sociedad Hispánica (el "modelo" preparatorio, sobre tabla, firmado, está en Filadelfia, Museo de Arte); *Anunciación,* Florencia, colección Contini-Bonacossi; *Purificación del Templo,* Minneápolis, Instituto de Arte; *San Francisco recibiendo los estigmas,* Ginebra, colección A. Zuloaga (firmado); *Curación del ciego,* Parma, Museo (procedente de la colección Farnesio, firmado); *El soplón,* Nápoles, Museo de Capodimonte (procedente de la misma) y otra versión, firmada, de la colección Payson, de Nueva York. El grupo es estilísticamente compacto, pero se percibe muy claramente la evolución en los tres períodos sucesivos: primer período veneciano, período romano, segundo período veneciano. El Greco, pues, con toda verosimilitud, se establece en Venecia y entra, a los veinticinco años, en el taller de Tiziano, ya habituado en los talleres de los pintores de íconos a un automatismo técnico y temático, pero adiestrado y dispuesto a nuevas experiencias por el conocimiento de las estampas del siglo XVI (Caraglio, Cort, Sadeler), que habían difundido por todas partes el conocimiento de productos "manieristas" (sobre todo el Parmesano, el Schiavone, etc.). Precisamente el trazo agitado y la temática compleja de estas últimas obras ayudaron al Greco a diluir y renovar la reserva de su originaria formación bizantina. Lo que pudo conservar incólume de ésta —dándole vigor, además, por el contacto con el arte veneciano—, es la intuición de la fuerza expresiva del color. Cuando el Greco llegó a Venecia, la pintura veneciana estaba en la cima de su espléndida madurez: Tiziano, el Tintoretto, el Veronés y Bassano habían adornado las iglesias con espléndidas telas y habían vestido los palacios con frescos deslumbrantes; además, en la Iglesia de San Marcos lucían rutilantes mosaicos. El tríptico de la Galería Estense, de Módena, procedente de la colección trevisana de los Obizzi (descubierto y comentado por R. Pallucchini), es la obra maestra de este período inicial. Los problemas del momento se refieren a las variadas influencias que los grandes maestros venecianos ejercieron sobre él: indudablemente, la enseñanza de Tiziano sigue siendo la fundamental, tanto en la concepción colorista, tendiente a una compleja alquimia que se mantendrá admirablemente a través de toda su poética, como en su sensibilidad paisajística, que volverá a florecer en las tardías obras toledanas, o en la penetración psicológica de sus retratos; quizá también el último Veronés, patético y cromáticamente refinado,

puede haberle hecho meditar, y las analogías con Bassano son innegables, hasta tal punto, que han dado lugar a muchas confusiones, llegando a hacer suponer una auténtica dependencia; pero, dada la tardía cronología de Bassano y el remoto centro de su actividad, son muy explicables como un paralelismo derivado de las comunes fuentes "manieristas", del juego de influencias de los maestros activos en la ciudad de los canales y de las afinidades de sensibilidad cromática (no plástica ni espacial). Indudablemente, junto a la concepción colorista del Ticiano de la última época, impregnada de espiritualidad, el Greco encuentra en el Tintoretto la intuición del claroscuro, la tendencia a desmaterializar la solidez plástica y la sensibilidad para los valores de la luz como extremo y débil confín entre materia y espíritu, entre realidad y apariencia (la Escuela de San Roque se iniciaba en 1564). La fuerte carga "manierista" del Tintoretto, además de los ejemplos de un José Salviati o de un Schiavone, empujaron acaso al joven cretense a buscar los orígenes de esos valores en Roma. Y allí un mundo diverso se descubrió ante sus ojos: las antiguas ruinas, que colocará en el fondo de la *Curación del ciego*, de Parma; las obras de Rafael y de Miguel Ángel, exaltadas y contrapuestas por fieles admiradores y las numerosas y fresquísimas decoraciones de los "manieristas" de la segunda y tercera generación (Muziano, Tibaldi, Sermoneta, Zuccari). Naturalmente, como se trasluce por el relato de Mancini, el coloquio más profundo fue con el gran Miguel Ángel, con su dramaticidad y su potencia visionaria. Es cierto que Mancini refiere la orgullosa propuesta del pintor de rehacer el *Juicio* de Miguel Ángel (Daniel de Volterra lo estaba retocando por orden del Papa) "con honestidad y decencia... y con buena pintura"; y esto podría tener el sabor de una anécdota, si no estuviera confirmado por las reservas que sobre Miguel Ángel como pintor tenía el Greco, según se las confesó en 1611 al escritor español Pacheco. Pero los dos testimonios concordes confirman que el Greco, ya ganado por el ambiente pictórico veneciano, admiró a Miguel Ángel, sobre todo, como escultor y arquitecto: lo prueban la citada *Piedad*, en la que es clara la derivación de un logrado grupo de Miguel Ángel, y los recuerdos que afloran incluso en sus obras tardías. También las seguras tentativas del Greco como arquitecto, que se reducen a los numerosos dibujos para altares (Toledo, Santo Domingo el Antiguo), evocan la tensión y la libertad de interpretación de los cánones arquitectónicos propias de Miguel Ángel.

Innumerables son las sugerencias que le vienen de los "manieristas" tardíos, quienes le enseñan la composición tumultuosa, la elasticidad del espacio y las disonancias posibles en una armonía cromática canónica como era la veneciana. Los elementos estructurales y espaciales aludidos lo predisponen a una mayor comprensión de Tintoretto en su segunda permanencia en Venecia, en la que el cromatismo veneciano parece imponerse decididamente; los gérmenes tomados del "manierismo" parecen fructificar después, acaso vitalizados por el contacto con las decoraciones del Escorial.

En efecto, la primera obra toledana segura, la *Asunción* de Chicago, de 1577, es, ante todo, veneciana por su esplendor colorista; y la sugestión del colof y su potencia emotiva siguen estando intactas en esa primera obra maestra absoluta del Greco que es el *Expolio*, en la que la nota roja del ropaje de Cristo supera la poderosa orquestación cromática del conjunto; en esta gran obra se realiza, por primera vez, la consciente renuncia a la profundidad espacial renacentista, para lograr la angustia opresiva de la multitud tumultuosa. Y otro homenaje al cromatismo veneciano, a la sugestión de ciertos empastes densos que poseen una misteriosa fluorescencia del color, lo encontramos en la coetánea escena del Escorial, que le fue encargada por Felipe II y que ha sido bautizada con diversos nombres. *Adoración del nombre de Jesús* es, quizás, el título más apropiado, tema exquisitamente contrarreformista que el Greco desarrolla con singular fuerza poética y de evocación. El "modelo" para esta composición, sobre tabla, al óleo (mientras que, en general, sus estudios preparatorios eran al temple), se encuentra en Londres, en la Galería Nacional. Por su fuerza cromática, por el esplendor de su materia, semejante al esmalte y por ciertos detalles de composición, dicho modelo está todavía muy cerca de la *Coronación* de Módena, aunque entre una y otra obra haya una distancia de muchos años. Tal vez son, precisamente, la carga pasional y la tendencia anticonformista respecto al cromatismo veneciano lo que desagrada, de la obra del Greco, al enigmático Felipe II (quien no hace colocar sobre el altar al que estaba destinado el bellísimo *Martirio de San Mauricio y la legión tebana*, cuadro de un dramatismo que recuerda al de Pontormo). El Greco, al radicarse definitivamente en Toledo, señor indiscutible del ambiente artístico de la ciudad, crea esa excepcional fusión entre un ambiente humano espiritualmente rico, un país extremadamente sugestivo y su compleja personalidad, impaciente por expresarse. En él fermentan elementos vitales procedentes de áreas culturales diversas: el antinaturalismo bizantino, la cálida humanidad veneciana, la inquietud y la dramaticidad "manierista". Supo dominar estos elementos espirituales, que en la soledad del ambiente toledano tuvo siempre presentes y fueron capaces de dar medios expresivos complejos, pero coherentes, a su fantasía transfiguradora. Nace así ese milagro de espiritualidad y de excelsa creación figurativa que es el *Entierro del Conde de Orgaz*, cuyo tema está basado en la leyenda de un noble caballero enterrado por San Esteban y San Agustín, que se aparecieron de improviso a los píos compañeros del difunto, más edificados que horrorizados por el milagro; un ángel lleva a la gloria el alma del difunto, mientras sirven de unión, entre cielo y tierra, devotos y bienaventurados. La reducción espacial a dos dimensiones es evidente también en esta obra, realizada en 1586. Difícilmente fechables *ad annum* son las numerosas obras producidas entre 1586 y los primeros años del siglo XVII; hemos citado ya, sin embargo, algún conjunto seguro, en torno al cual pueden reagruparse las obras de las madurez. En ellas volvemos a encontrar todos los caracteres delineados en la formación y en las obras maestras del primer período toledano, pero asistimos a una acentuación del proceso de desintegración de los valores renacentistas más patentes: equilibrio de la composición, proporción natu-

ralista de la figura humana, armonía entre hombre y ambiente; todo ello, al servicio de una expresividad de cuyo impacto afectivo es difícil sustraerse.

Bien por contentar las peticiones de sus clientes eclesiásticos, bien por atávica predisposición a una temática religiosa, bien por indiferencia a la "invención" tal como la concebían los "manieristas" ingeniosos y engañadores, el Greco desarrolla una serie restringida de temas: Anunciaciones, Bautismos de Cristo, Adoraciones de los pastores, Sagradas Familias, Santos y Cristos, todos ellos caracterizados por una decidida verticalidad, la búsqueda de la emoción religiosa y la dramaticidad edificante. La creación es siempre nueva por lo que se refiere a los valores cromáticos y a la sensibilidad por los detalles, que deberían ayudarnos en la difícil labor de discernir los cuadros por completo autógrafos de los realizados en colaboración o de las copias de taller, cosa que ni siquiera la reciente y rica monografía de Wethey consigue, como ha observado Roberto Longhi.

Confrontando las realizaciones de este momento con las del período italiano, es impresionante el camino recorrido, aunque este haya sido realizado con perfecta coherencia. Sólo los grupos de las Sagradas Familias mantienen una cierta serenidad, una gracia que recuerda todavía la del Correggio o la del Parmesano, aun cuando captemos un presentimiento doloroso en el rostro de la Virgen de grandes ojos amortiguados por pesados párpados; pero, en las Anunciaciones, el pintor renuncia a toda evocación ambiental y espacial, y el sagrado anuncio se desarrolla en una atmósfera dramática que presenta un fondo de cielos tempestuosos y ángeles que parecen tragados por un torbellino; en las Adoraciones de los pastores sacrifica casi todos los detalles naturalistas referentes a los humildes acompañantes, para concentrar la atención en la Virgen y el Niño, del que irradia una gran luz, mientras el resto de la composición está envuelto en misteriosas tinieblas; los innumerables Cristos, a partir del bellísimo del Louvre, modelado con cuidado y relativamente compuesto, son cada vez más alucinantes, retorcidos, descompuestos bajo el cielo tempestuoso, y se encuentran generalmente anclados en una colina en la que el rápido pincel evoca, con unos pocos rasgos, imágenes fantasmales de Toledo, que parece iluminada por un relámpago que rompe la noche.

La tendencia a novelar la vida del Greco ha llevado a algunos escritores a acentuar el distanciamiento del pintor respecto a los demás, a hacer de él un "extranjero" también en Toledo. Es preciso recordar, sin embargo, que la ciudad, que había dejado de ser capital hacía pocos años y que estaba muy lejos de encontrarse en decadencia, había seguido siendo un vivo centro cultural, y ello creó, sin duda, un ambiente favorable al Greco, hombre de profunda cultura. Sabemos con certeza que su biblioteca contenía obras de clásicos griegos, latinos e italianos, tratados de pintura y de arquitectura, obras filosóficas (por ejemplo, el neoplatónico Patrizi), históricas, novelas y cuentos españoles. Los inventarios, redactados por Jorge Manuel, nos permiten valorar la cultura de tipo humanista del pintor e imaginar su noble vida de intenso trabajo y de religioso recogimiento, interrumpida, de vez en cuando, por reuniones con amigos de gran altura intelectual, escritores como Covarrubias y Pedro Salazar de Mendoza, poetas como Paravicino, Ángulo, y acaso Góngora y Cervantes. La única nota festiva en esta austera vida era la costumbre que tenía, indudablemente veneciana, de alegrar su mesa con músicos (testimonio de Jusepe Martínez, 1673), nota que nos sugiere asimismo la sensibilidad musical de este gran creador de atrevidos acordes cromáticos.

Las sublimes obras de los últimos catorce años demuestran hasta qué punto fue positivo el proceso de decadencia de ciertos valores figurativos renacentistas, que no correspondían ya a la humanidad que vivía a fines del siglo XVI y a comienzos del XVII, y mucho menos a este genio solitario que, crecido en un ambiente marcado por el espiritualismo bizantino, y transladado a una tierra de secular vida espiritual, Toledo, junto a las blancas sinagogas y a los monumentos mudéjares encontraba, en esa sociedad capaz de producir místicos como San Juan de la Cruz y Santa Teresa, nuevas incitaciones a su fantasía, nuevas ocasiones de fugas de lo real.

Tan sólo el espacio vacío de la romana Capilla Paulina de Miguel Ángel, que atrae como un abismo, la riqueza de los empastes y la disociación cromática del cruel *Marsias desollado* de Ticiano, o las apariciones visionarias de la *Cena* de la iglesia veneciana San Jorge, del Tintoretto, son parangonables con la dramática poética realizada por el Greco de la última época.

A los maravillosos retratos, fruto de esa comprensión profunda del hombre, de su dignidad y de su fragilidad, de sus esforzadas victorias sobre tenebrosas potencias y de sus iluminaciones logradas tras extenuantes búsquedas, yo añadiría sólo la bellísima serie de *Apóstoles* pintados por el artista. La temática de este Greco del último período se hace más variada: no sólo vuelve a los temas dramáticos de la primera época, como la *Purificación del Templo* y *San Francisco recibiendo los estigmas*, o insiste en la *Agonía del Cristo en el huerto* o en las *Lágrimas de San Pedro*, sino que intenta nuevas y atrevidas fantasías, como las variaciones sobre el *Laocoonte*, eterno interrogante sobre la condición humana y su incesante lucha; vuelven a aflorar temas de los *Prisioneros* de Miguel Ángel en las formas construidas con un denso empaste terroso, a las que sólo la luz y la sombra fijan un límite, y no una línea, dándonos así la sensación de vibrar en el espacio, de temblar por la tensión interior. Hermana de ésta es la composición sobre unos versículos del Apocalipsis de San Juan, que es como un testamento de la religiosidad severa y angustiada del Greco, y de su capacidad figurativa, quintaesencia de las excelsas experiencias del pasado, pero capaz de ser plenamente comprendida en un lejano futuro.

Ni el siglo XVIII, arcádico o racionalista, ni el XIX neoclásico podían sentir y comprender el mensaje del Greco. El primer acercamiento se inicia con los románticos, se profundiza con los impresionistas, y se transforma en una revelación fulgurante con la sensibilidad expresionista que madura en Europa en nuestro siglo. Sin duda, la revalorización del Greco es ya un hecho consumado, y su reconocimiento forma parte de nuestra comprensión de la pintura "manierista", de la que el Greco es la más alta y lograda expresión.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I - La Anunciación (24 x 18 cm - parte de un tríptico) - Módena, Galería Estense - *Esta pintura al temple, junto con otras cinco, decora un pequeño altar de madera. Por encontrarse en la parte interior, no fue alterada por la luz, y los colores, aprisionados dentro de una grafía nerviosa, de una escritura casi estenográfica, brillan como gemas e impresionan como un mosaico.*

II - La Asunción de la Virgen (1577 - 4,01 x 2,25 m) - Chicago, Instituto de Arte - *Realizada para el Convento de Santo Domingo el Antiguo, esta es la primera obra del Greco en Toledo. El espléndido cromatismo es típicamente veneciano, la interpretación de los cuerpos como masas tonales es del Ticiano, los cerrados grupos laterales evocan los mosaicos bizantinos.*

III - El Expolio (1579 - 2,85 x 1,73 m) - Toledo, Catedral - *Esta es una composición típicamente "manierista" por su verticalidad. El color es de extraordinaria potencia: sobre el juego refinado de reflejos predomina la mancha roja de la túnica de Cristo y contrastan los amarillos y los azules de las Pías Mujeres, cuyas miradas están fijas en el clavo que están poniendo en la Cruz.*

IV - La Adoración del nombre de Jesús (1580, aprox. - 1,40 x 1,90 m) - El Escorial - *El título del cuadro, en el siglo pasado, era* El sueño de Felipe II. *A los coros angélicos corresponde la reunión de las autoridades terrenas; el monstruo de la derecha simboliza el Infierno. Por su esplendor cromático, esta obra se relaciona con la Coronación de un Santo del políptico modenés.*

V - La agonía en el huerto (1590-95 - 1,02 x 1,32 m) - Londres, Galería Nacional - *Para el Greco, profundamente religioso, este tema constituía una meditación dolorosa, una experiencia dramática. La angustia de la víctima voluntaria, anclada en la tierra por los desmesurados pliegues del ropaje, se proyecta sobre un paisaje en el que nubes y rocas se elevan, amenazadoras.*

VI-VII - El entierro del Conde de Orgaz (1586-88 - 4,80 x 3,60 m) - Toledo, Iglesia de Santo Tomé - *El Greco no ignoró que recreaba, a fines del siglo XVI, una sacra representación de medieval espiritualidad. Sin duda, el artista adoptó el esquema bizantino de la "Dormición de la Virgen" en la armoniosa línea curva de los dos Santos que sostienen el cuerpo del Conde.*

VIII - San Juan Evangelista (1595-1600 - 1,02 m x 77 cm) - Madrid, Museo del Prado - *La tela —que representa al Santo en el acto de mostrar la serpiente aparecida milagrosamente en el cáliz cuyo contenido Domiciano había hecho envenenar— pertenece a una serie que ya es imposible recomponer, mientras que sí lo han sido las de la Catedral y el Museo de Toledo.*

IX - La Resurrección de Cristo (1600-1605 - 2,75 x 1,27 m) - Madrid, Museo del Prado - *La vasta tela tenía, en la parte superior, forma semicircular, lo que daba aliento al movimiento ascensional de Cristo, en el que concurren todos los demás elementos de la sugestiva composición. Las inquietas masas sinuosas de los hombres parecen fluctuar en una atmósfera irrespirable.*

X-XI - San Martín y el pobre (1597-99 - 1,91 m x 97 cm) - Wáshington, Galería Nacional - *En la evolución estilística del Greco, este bellísimo grupo es un importante documento de la progresiva desvalorización de los cánones proporcionales de la figura humana; en cambio se conservan intactos el equilibrio compositivo de la estructura piramidal y el esplendor cromático.*

XII - Cristo expulsando a los mercaderes del Templo (1600-1605 - 1,06 x 1,30 m) - Londres, Galería Nacional - *El Greco trató repetidas veces este tema, adoptado como símbolo de la obra moralizadora de la Contrarreforma. En esta versión el Greco acentúa el dramatismo de las actitudes, estiliza los elementos arquitectónicos y descorporiza las formas.*

XIII - Retrato del Cardenal Fernando Niño de Guevara (1600 aprox. - 1,71 x 1,08 m) - Nueva York, Museo Metropolitano - *La penetración psicológica del Greco aparece, no sólo en el rostro absorto y en la mirada intensa del Gran Inquisidor, sino también en los demás elementos: la mano que cuelga del brazo del sillón, y la otra, que lo aferra, en un ademán casi incontrolado.*

XIV - Retrato de Fray Hortensio Paravicino (1609 - 1,13 m - 86 cm) - Boston, Museo de Bellas Artes - *El sensible poeta y gran orador barroco, Hortensio Paravicino y Arteaga, amigo y admirador del Greco, está retratado mientras se apoya en el respaldo del sillón; ha interrumpido la consulta del volumen y marca la página con la mano, en una actitud llena de naturalidad.*

XV - Laocoonte (1610-1614 - 1,42 x 1,93 m) - Wáshington, Galería Nacional - *El descubrimiento del famoso grupo estatutario griego impresionó a los artistas de la época del Greco; éste trató el tema con espíritu religioso y dramático. Dos figuras asisten, impasibles, al castigo de Laocoonte, que yace junto al hijo muerto, mientras el otro hijo lucha todavía.*

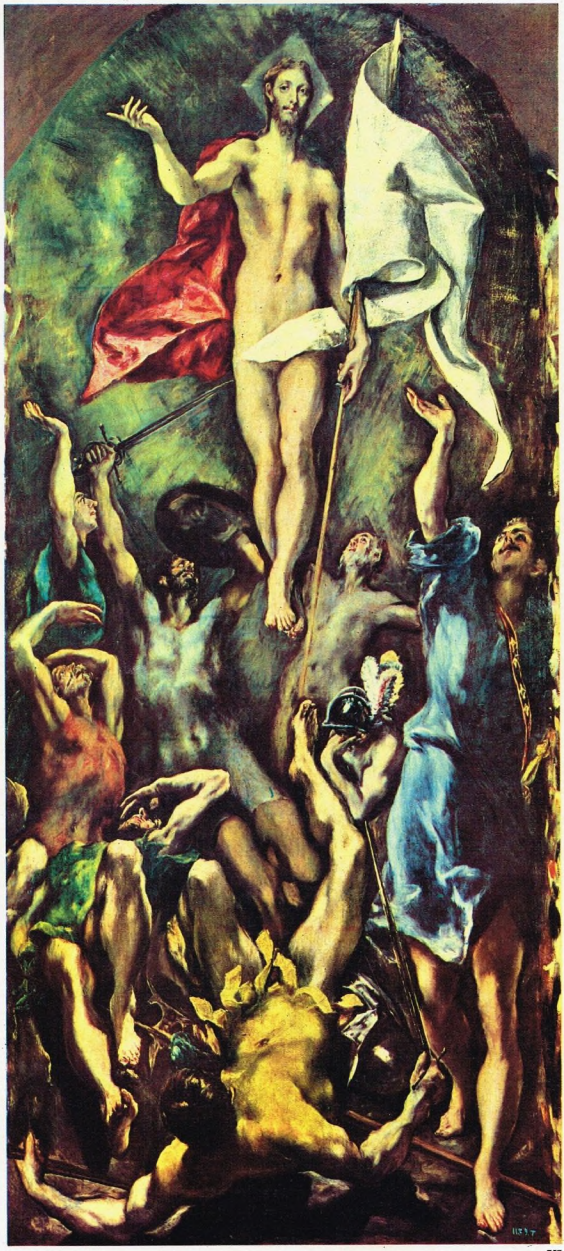
XVI - La visión de San Juan (1610-1614 - 2,25 x 1,93 m) - Nueva York, Museo Metropolitano - *Grande es la fascinación de esta composición mística —en la que San Juan contempla las almas de los mártires esperando las blancas túnicas que les traen los ángeles—, única en la novedad de su inspiración y en su estructura, que escapa a toda norma renacentista.*

XVII - Vista de Toledo (1610-1614 - 1,21 x 1,09 m - en la cubierta) - Nueva York, Museo Metropolitano - *Desde las primeras obras del período italiano, el Greco nos ha dado extraordinarias interpretaciones de paisajes, vistos como en sueños y destilados por el recuerdo. También en este de Toledo, las murallas, las torres y las casas son evocadas en medio de una luz fantasmal.*

I

IV

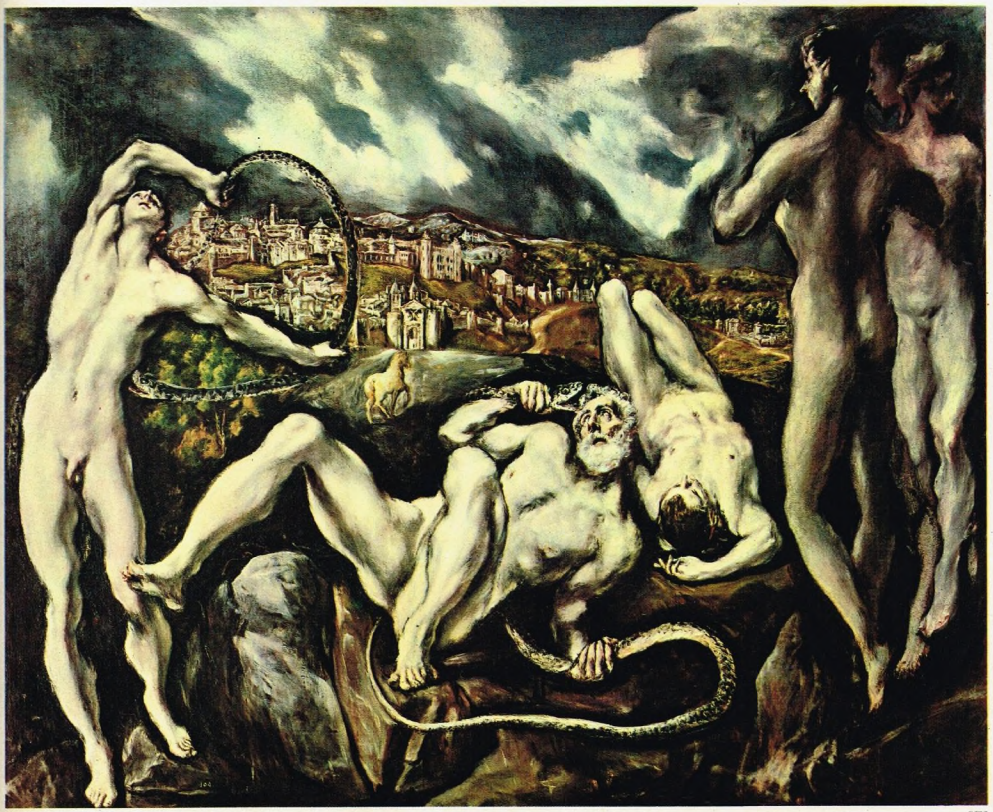
V



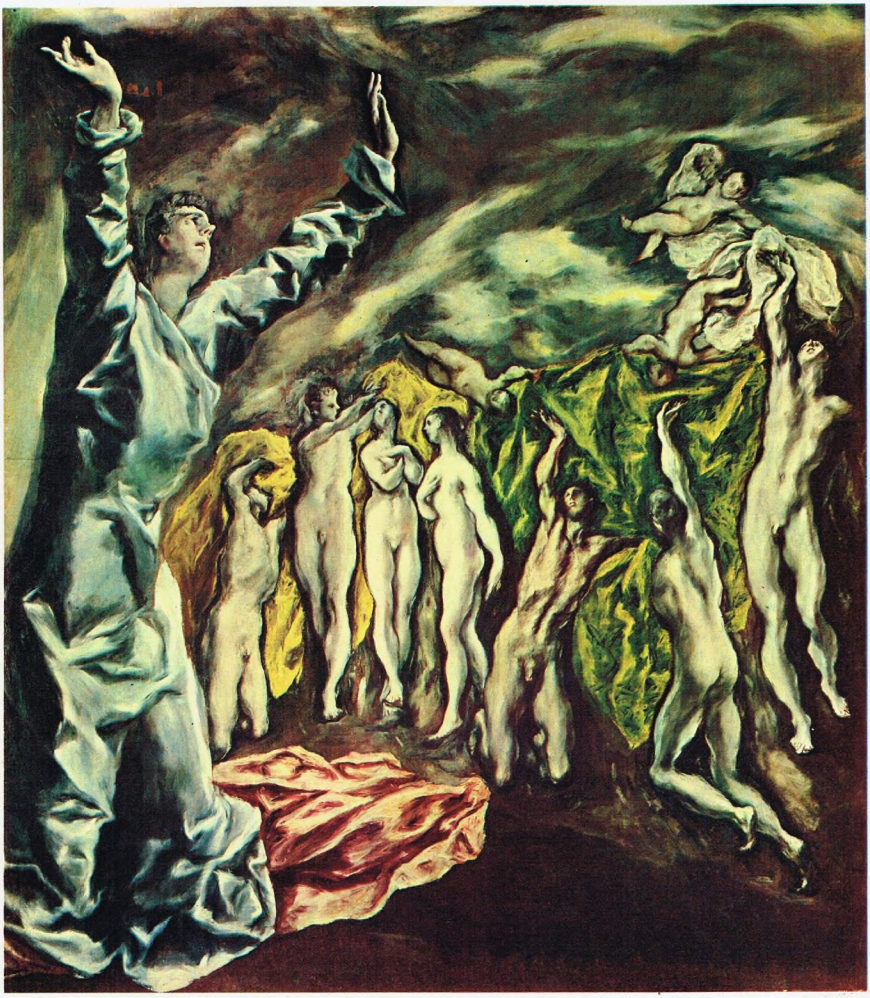
IX

XII

XIII



XV



XVI

EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR JULIO E. PAYRÓ

Para los artistas de este siglo XX, que no es místico pero en que las formas adoptadas por el arte parecen señalar primordialmente una rehabilitación de los valores espirituales, acompañada por una decidida aversión al materialismo, el Greco es sin duda el más "moderno" de todos los pintores pertenecientes al ciclo renacentista-barroco y, por lo tanto, aquel con el cual se sienten más íntimamente ligados por múltiples afinidades. A decir verdad, es nuestra centuria la que ha resucitado al Greco, de quien se hablaba apenas, si es que se hablaba, antes del año 1902 en que por primera vez se organizó, en el Museo del Prado, de Madrid, una exposición retrospectiva de su obra. Salvo sus ayudantes de taller, tales como su propio hijo, Jorge Manuel y el mediocre Luis Tristán, el Greco no tuvo discípulos, ya que, como lo asegura Jusepe Martínez en sus "Discursos" de 1673, los artistas de su tiempo "no quisieron seguir su doctrina, tan caprichosa y extravagante que sólo podía servirle a él". Esta censura —que entraña un singular reconocimiento de la inigualable originalidad de Domingo Theotocópuli— estuvo en el ánimo de los comentaristas desde Pacheco, el suegro de Velázquez, en el siglo XVII, hasta Teófilo Gautier, que en el XIX aún hablaba, a propósito de las obras del maestro toledano, de "una depravada energía, una enfermiza potencia que denuncian al gran pintor y al demente genial". Sólo muy aisladas admiraciones fueron suscitadas en ese largo período por las sorprendentes creaciones del Greco: algo de él se trasluce en Velázquez y en Goya, y más tarde en Manet y Cézanne, pero la corriente general de la opinión le fue adversa hasta el advenimiento del arte contemporáneo.

Sin duda, merece especial reconocimiento la perspicacia y la sensibilidad de los primeros admiradores recientes del cretense, que fueron los pintores Rusiñol y Zuloaga. Este último recorrió su España en busca de escondidos cuadros del Greco, y se dice que encontró alguno tapando un boquete en la pared de una vieja granja y, con gran regocijo del granero, lo cambió por un corte de lona nuevita equivalente en superficie al lienzo genial.

Mas, el maestro admirado por el paisajista catalán y el figurista vasco no ejerció influjo en ellos. Influyó, en cambio, en Picasso, como bien puede advertirse en las obras de éste pertenecientes al período llamado "azul", y también en Modigliani; y, a partir de ese momento, figuró entre los artistas más reverenciados por las sucesivas escuelas de vanguardia cuya actividad ha jalonado el siglo XX. Simultáneamente, escritores e historiadores del arte restituían al Greco su lugar prominente entre los grandes maestros del pasado.

Las grotescas hipótesis tendientes a "explicar" su personalísimo estilo por un supuesto astigmatismo de que habría padecido el autor del sublime Entierro del Conde de Orgaz, *no merecen, desde luego, considerarse siquiera: tener por enfermo a Theotocópuli es como negar los valores del espíritu.*

En arquitectura existe un estilo llamado "vertical", que es el gótico. Y lo hay también en pintura: es el del Greco. Pintó éste almas imponderables y extensibles, en vez de pintar cuerpos de medidas invariables. Diseño, forma, color, luz y sombra, todo ello, en el arte del pintor de Toledo, concurre a un solo fin, que es ponernos en presencia del milagro y del portento, evidenciar el poder espiritual frente a la infinita debilidad de la carne. Todo, allí, pertenece al orden de lo sobrenatural. Nada tiene relación directa con las imágenes habituales del mundo sensible. Arte de espiritista y de vidente, al expresar en las ansias de su época una aspiración permanente del hombre, adquirió una inmortalidad generosa y activa, pues fue capaz

de inspirar por medio de sus obras a generaciones enteras. Pintó en la España de Felipe II, "el Prudente", otrora retratado por Ticiano como príncipe encantador y luego convertido en personificación del fanatismo y de la intolerancia, dominado por un ensueño de dominio universal. Esa España tuvo a su pintor, que la entendía y la sentía, que con ella sufría los tormentos del cuerpo y del alma. El Greco la retrató mejor que los textos de historia, mejor que los poetas y los escritores, en la miseria física de sus caballeros vestidos de negro, de manos y rostros tan pálidos como sus golillas, en el duro ascetismo de sus inquisidores, en la aridez de sus paisajes y en la mágica transparencia de sus villas recortadas sobre los cielos tenebrosos del atardecer.

Una España dispuesta a desangrarse en la lucha contra el turco, a consumir la herejía en los autos de fe, a poner a sangre y fuego naciones enteras en nombre de la Cruz, no podía tener como heraldo a un pintor de amenidades religiosas a la manera romana o veneciana. Tampoco tuvo, sin embargo, a un genio sombrío y feroz, sino a un visionario inspirado y dulce, tierno y espiritual como un Francisco de Asís, que supo imaginar a los Santos como nadie había sabido hacerlo antes, como nadie supo hacerlo después.

Miguel Ángel había concebido a los seres divinos, los profetas y las sibilas, como titanes cuya belleza corpórea, cuya fuerza muscular, expresaban la grandeza. El Greco vio a Jesús, a la Virgen, a los Apóstoles como espíritus sublimes que no caben en envolturas físicas comunes, ni tampoco en cuerpos gigantescos, sino en formas inéditas, espectrales (ectoplásmicas, diríamos), que desmienten las leyes usuales de la anatomía humana. En presencia de esos seres celestiales, el mundo del Greco se nublaba y se llenaba de extraños fulgores. Los cuerpos resplandecían, fosforescentes como exhalaciones. Circulaban en una atmósfera verdosa, amarillenta o violácea, y solía iluminarlos la luz descolorante de un relámpago. Pero toda la tragedia, en la obra del Greco, era interior: el pintor de Toledo nunca ofrece visiones de tortura, sino testimonios de sufrimientos íntimos. No hay una expresión de crueldad en toda la producción del Greco. No se ensaña con verdugos y sayones: véase su Expolio. Aquí y allá, en sus cuadros, aparecen hombres que cumplen una función brutal o villana; pero en sus rostros no se pintan la barbarie o la vileza. La muerte misma es suave: ved los restos mortales del Conde de Orgaz; vedle cómo duerme blandamente en paz, abrazado por San Esteban y San Agustín. Ved los gestos y ademanes de los presentes: sólo expresan resignación, asombro, mansedumbre, tristeza. Hay una sola cosa dura y malvada en toda la enorme obra del pintor de Toledo: ella es la mano izquierda, crispada, feroz, del Gran Inquisidor don Fernando Niño de Guevara.

Ese "lenguaje" no-naturalista del Greco, la libertad de su visión de pintor ante el objeto, sus formas metafóricas, libres de la prosaica preocupación por la fidelidad imitativa, sus colores que tampoco buscan la imitación de lo real, y que en cambio están destinados a producir en el espectador un impacto psicofísico determinante de una emoción, inclusive esa tendencia suya a afacetar los paños y los cuerpos (lo que nos obliga a recordar que, además de pintor, fue escultor en madera y también arquitecto); finalmente, su rotundo expresionismo —que la crítica más moderna quiere reducir a un mero "manierismo"— son tan sorprendentemente actuales, coinciden de modo tan notable con las concepciones de los pintores figurativos de la actualidad, que no resulta extraño que la alta figura de Domingo Theotocópuli haya alcanzado hoy tan señalado prestigio.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA — Pesos 120.—
Agente de suscripciones . .: Publex S. A. - Maipú 43 - Buenos Aires
Distribuidores de fascículos: Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Herrera 513 - Buenos Aires

* COLOMBIA
Distribuidora Tequendama S. A. - Carrera 13, Nº 18-38; 3er. piso - Bogotá — Pesos 12.—

COSTA RICA
Carlos Valerín Sáenz - Apdo. 1924 - San José — Colones 8.—

* CHILE
Publichile S. A. - Manuel Rodríguez 866 - Santiago — Escudos

ECUADOR
Muñoz Hnos. - Boulevard 9 de Octubre 732 - Guayaquil — Sucres 25.—

EL SALVADOR
Distribuidora Salvadoreña - Avda. España Nº 344 - San Salvador — Colones 4.—

ESPAÑA
Distribuidora Europea de Publicaciones S. A. - Córcega 414 Barcelona — Pesetas 60.—

GUATEMALA
De la Riva Hnos. - 9a. Av. 10-34 - Guatemala — Quetzales 1.20

HONDURAS
Hortensia Tijerino - Avda. Salvador Mendieta 111 Tegucigalpa — Lempiras 2.50

(1) MEXICO
Distribuidora Publex S. A. - Director responsable: Marcial Frigolet Lorma, Bolívar 154 - México D. F. — Pesos 15.—

NICARAGUA
Ramiro Ramírez Valdez - Avda. Bolívar Sur Nº 302 A - Managua — Córdobas 8.—

PANAMA
Agencia Internacional de Publicaciones - Apartado 2052 Panamá — Balboas 1.20

* PERU
Distribuidora Limac S. A. - Avenida Bolivia 154 - Lima — Soles 35.—

PUERTO RICO
Matías Photo Shop - 200 Fortaleza St. - San Juan — Dólares 1.25

REP. DOMINICANA
Librería Dominicana - Mercedes Nº 49 - Sto. Domingo — Pesos 1.20

URUGUAY
Distribuidora Paysandú S. A. - Av. Ing. Luis P. Ponce 1432 Montevideo — Pesos 20.—

* VENEZUELA
Distribuidora Gualcalpuro C. A. - Princ. a Sta. Capilla 4 Caracas
Distribuidora Continental S. A. - Ferrenquín a La Cruz 178 Caracas — Bolívares 5.—

* *Distribución a partir del 12 de febrero de 1965.*
(1) *Fecha de aparición en México: 23 de febrero de 1965.*

Correo Argentino Clase II Tarifa Reducida Concesión Nº 7470
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina
2-XII-64